

SESIÓN 24  
7 DE JUNIO DE 2012

## LAS SERIES TELEVISIVAS Y LA NARRATIVA AUDIOVISUAL EN EL SIGLO XXI

Presentación y coloquio  
a cargo de Iván Bort, profesor de la  
Universitat Jaume I de Castellón y  
especialista en ficción televisiva.

### PANTALLAS DE(L) CINE

En 1958 el Scottie Ferguson de James Stewart sorteaba el precipicio apenas en la agonía de una frágil repisa en los tejados de San Francisco. Así arrancaba *Vértigo: de entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock). Hoy, casi 50 años después, en el *opening* de la serie televisiva *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-), aquella espiral de atracción por el vacío se desmorona grácil en la caída de una silueta trajeada, sin sostén en las alturas; reflejando su desplome en unos acristalados rascacielos que, a su vez, remiten a los títulos de crédito de Saul Bass para *Con la muerte en los talones* (North By Northwest, Alfred Hitchcock, 1959).

He aquí sólo una sucinta muestra de ese próspero diálogo de nuestro tiempo que establecen las series de televisión dramáticas norteamericanas con sus referentes cinematográficos, de los que revierten y quiebran con relevante tino muchos de sus dispositivos y recursos. No es fortuito tampoco que para este caso convoquemos a Alfred Hitchcock, precisamente uno de los artífices de la revalorización de la *pequeña* pantalla –menor ya sólo por edad– por su incursión en el medio con *Alfred Hitchcock presenta...* (Alfred Hitchcock Presents, CBS/NBC: 1955-1962): la serie que supuso

el impulso definitivo de la introducción del medio cinematográfico en la producción televisiva. Tras él llegarían la *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder (WDR: 1980) o la *Riget* de Lars Von Trier (DR: 1994-1997), pero sobre todo la fundacional *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, ABC: 1990-1991). A partir de la decidida apuesta por ofrecer *algo más que televisión* del canal por cable estadounidense HBO (Home Box Office) y la influencia de su arenga en el medio, la ficción televisiva seriada del nuevo milenio se ha convertido en fervoroso foco de interés crítico, espectral y analítico.

BORT GUAL, Iván; MARTÍN NÚÑEZ, Marta,  
extraído del editorial de *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 11, enero-junio 2011.

### NUEVA(S) VIDA(S) PARA LAS SERIES NORTEAMERICANAS

Si no nos viéramos forzados a echarle de menos, Robert Altman trabajaría ahora para la televisión. El legado cinematográfico del creador de *MASH* (la película de la que nació una de las series por cable norteamericanas más duraderas de la televisión) se expande en estos tiempos al medio catódico, donde con otras voces y en otros ámbitos ha podido



satisfacer sus potenciales y acaso se ha topado con su genuina naturaleza. Pero hoy, al contrario que ayer, esa migración del cine a la televisión no sería contemplada como un movimiento en falso o una suerte de degradación profesional. Al contrario.

Scorsese instituye con opulencia su “libro de estilo” y su discurso de violencia y corrupción en la Historia y la psicopatía norteamericanas con la lujosa *Boardwalk Empire*: el presupuesto del episodio piloto superaba con creces la suma de presupuestos de *Malas calles*, *Taxi Driver*, *Alicia ya no vive aquí*, *Jo, qué noche* y *La última tentación de Cristo*. Un verdadero elefante blanco televisivo. A su vez, Spielberg (que con *Súper 8* ha convertido en aliado a su mejor y más sofisticado rival, el creador de *Perdidos*: J. J. Abrams) apadrina tres nuevos proyectos, entre ellos *Terra Nova*, la gran apuesta de Fox para la próxima temporada. Por su parte, Todd Haynes expande su interés por el melodrama clásico de Hollywood con su versión en miniserie de la novela de James M. Cain *Mildred Pierce*, que ya llevara Michael Curtiz al cine en 1945. La incorporación de cineastas viene respaldada por estrellas de la interpretación (Steve Buscemi, Kate Winslet...) que también exprimen los tiempos televisivos para componer personajes con una complejidad y diversidad psicológica inalcanzables en la gran pantalla. Los ejemplos son numerosos.

El *New York Times* (8/9/2010) lanzaba la pregunta con un artículo titulado: “¿Son las películas malas o es que sencillamente la televisión es mejor?”. El texto combinaba intuiciones y hechos consumados para cuestionar la vigencia del tradicional romance (que ya dura más de un siglo) entre las audiencias y el gran espectáculo del cine. Su pregunta apuntaba alto: ¿es que el cine ya no está en condiciones de satisfacer no solo los gustos sino las exigencias dramáticas del gran público? Las dos películas más populares/taquilleras de la última temporada, y que al mismo tiempo ofrecen importantes desafíos fílmicos en su concepción (*Avatar* y *Origen*), a pesar de sus deslumbramientos, no están en condiciones de competir dramáticamente con las teleficciones más avanzadas. La definición del relato audiovisual se convulsionó con

el cine moderno, se reformuló con la posmodernidad y entró en crisis cuando intentó dar un paso más adelante. Ha sido la pequeña pantalla la que ha facilitado en la primera década del siglo XXI su pervivencia. Mientras la ficción cinematográfica ha avanzado hacia su disolución y vaciado, hacia la replicación en serie de productos exitosos o hacia el ensimismamiento de los discursos de autor y las corrientes generadas por festivales, las teleseries han sido capaces de preservar su confianza en la proliferación del relato audiovisual. Más aún: han consolidado su existencia como la ventana más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo.

### La pulsión expansiva

El salto de calidad televisivo procede de su salto de ambiciones. Industria, audiencia y creadores han depositado su confianza en el medio televisivo como soporte para urdir y desentrañar universos complejos. Unos niveles de inmersión a los que el cine no tiene acceso. Volvamos en este punto al autor de *Vidas cruzadas*. La actitud del *voyeur* en las ficciones corales de Robert Altman, que contempla cuanto filma con una mezcla de seducción, estupefacción y cinismo, ha prevalecido en *Mad Men* y *Treme* (como ya estaban en *Los Soprano* y *The Wire*), es decir, las teleficciones americanas más importantes de los últimos años. Comparten todas ellas cierta línea editorial implacable con las estructuras dominantes de la sociedad: sea la cultura del poder y la imagen o el fracaso institucional y político de la era posindustrial. El “modelo altmaniano” asoma incluso con más evidencia en las ficciones-espejo de Aaron Sorkin, reconocido creador televisivo antes de escribir para David Fincher *La red social*, que no por casualidad representa el último gran salto de complejidad filosófica en el relato cinematográfico. La observación analítica, la agilidad narrativa y la mordacidad de los diálogos de Sorkin en su disección de los microcosmos *El ala oeste de la Casa Blanca* y *Studio 60*, así como la energía sanguínea que introduce el trabajo actoral, vienen a ser la expresión televisiva de artefactos de inmersión ambiental tan penetrantes como *Nashville*, *El juego de Hollywood* o *El último show*.

La pulsión expansiva de la teleficción no ha dado señales de agotamiento tras la monumental *The Wire*. La última serie de gran formato, *Juego de tronos*, se ha propuesto forzar los límites. Su análisis ofrece diversos síntomas de los caminos que están tomando las series americanas tras su cacareada “edad de oro”. Uno de ellos es el sendero hacia el manierismo, pues hay una clara conciencia de que lo irreplicable debe reutilizarse o de que ciertos modelos existen para ser transgredidos. *Juego de tronos* se ofrece así como una improbable mezcla de *El señor de los anillos* y *Los Soprano*, del modo en que se pueden detectar otros quiebros manieristas en la teleficción actual: *Breaking Bad* respecto a *Weeds*, *Fringe* respecto a *Expediente X* y *Perdidos*, *Treme* respecto a *The Wire*, *Mad Men* respecto a Douglas Sirk y la línea proyectada por David Chase, *Hermanos de sangre* y *The Pacific*, respecto a *Salvar al soldado Ryan* y *Cartas desde Iwo Jima*, *True Blood* como lectura contemporánea de mitologías ancestrales y como extensión del discurso de inmortalidad de Alan Ball (*A dos metros bajo tierra*). El séptimo capítulo de *Juego de tronos* exagera el contenido sexual a niveles de permisividad superiores a los alcanzados con *Roma*, *Espartaco* o *Boardwalk Empire*, mostrando una conciencia de posterioridad respecto a estas series que delata el modo en que las excentricidades de la teleficción se contagian a sus formas de representación, especialmente del sexo y de la violencia, en series tan conscientes de sus transgresiones como *True Blood* o *The Walking Dead*.

### Naturaleza múltiple

Desde la conciencia de que *Juego de tronos* es una obra en desarrollo que se disputa a dos bandas (como espectáculo televisivo y como saga literaria en proceso, cuyo autor, George R. R. Martin, tiene un puesto de responsabilidad creativa en la producción de la serie), la nueva apuesta de la HBO también se hace eco de la cultura relacionada. Al tiempo que los largos períodos de producción han permitido a las grandes teleficciones dramáticas (las que no se agotan en su enunciado: *Flahsforward*, *The Event*, *Haven*, *The Killing*...) someter sus relatos al crecimiento vertical y la exaltación de las formas, también se han expandido horizontalmente fuera de su ámbito. La sociedad global interrelacionada ha derivado en la extensión del núcleo televisivo de la serie a otros formatos, generando desarrollos narrativos periféricos. Las series expanden sus vidas más allá del cable catódico (lo que se ha dado en llamar la narrativa *crossmedia*), adaptándose a la naturaleza múltiple y simultánea de las relaciones en red. Una obra de teleficción ya no se agota en la emisión de sus capítulos, sino que coexiste y se retroalimenta en diversos soportes. Si el epílogo de *Perdidos* debe encontrarse en un contenido adicional

del DVD, en la web oficial de *True Blood* el espectador puede ver las confesiones a su *videoblog* de la bebé vampiro mientras permanece encerrada contra su voluntad en la casa de su hacedor Bill Compton. El relato no se detiene, se abre a mundos paralelos y dimensiones temporales alternativas del modo en que lo hacen los artefactos de J.J. Abrams (el final de la tercera temporada de *Fringe* es modélico al respecto), como si la teoría de las supercuerdas que rige las leyes físicas del universo se pudiera finalmente concebir a partir de las complejas estructuras dramáticas de ciertas ficciones televisivas que no claudican ante la incongruencia y las contradicciones de nuestro mundo.

Todo ello responde a una demanda. Nunca una creación audiovisual (ni siquiera el cine en los años más activos de la cinefilia) se ha sometido a la glosa y a la interpretación de forma tan inmediata, sea en los comentarios en foros, *blogs* o redes sociales, adquiriendo una dimensión global prácticamente instantánea. Han transformado los hábitos de consumo audiovisual de un modo extraordinario. La cinefilia es ahora telefilia y su culto se ha vuelto *mainstream*. Probablemente porque las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestros días mucho mejor de lo que lo ha hecho el cine. La confianza en el relato audiovisual que genera la teleficción no procede únicamente de su inventiva dramática (por más que series como *Carnivale*, *Fringe* o *Treme* tengan tanto que aportar al respecto), sino por su vigencia como detector de los estados de ánimo y las inquietudes del mundo actual. Si la “edad de oro” engendraba la decadencia del imperio americano, de manera que la salvaje América post-11S y sus nuevas fronteras morales se colaban literal o subliminalmente en toda teleficción (*Los Soprano*, *The Shield*, *The Wire*, *24*, *Perdidos*, *Battlestar Galáctica*, etc.), ahora casi ninguna de las series más destacadas ha podido desentenderse de los efectos de la debacle financiera, que actúa como eje argumental en series como *Mad Men* (su cuarta temporada), *Mildred Pierce*, *Buscarse la vida en América*, *Lights Out*, *Breaking Bad*, *Hung* o *The Chicago Code*.

El extraordinario *Freedom* de Jonathan Franzen viene a ser el último de los eslabones de la gran novela americana. El productor de *La red social*, Scott Rudin, ya ha adquirido los derechos para su adaptación al cine, si bien el nuevo paradigma del relato audiovisual indica que la novela de Franzen se adecuaría mejor al espíritu de una serie televisiva. Como la prosa de Franzen, la gran teleficción americana recupera el relato clásico literario en un nuevo contexto de relaciones sociales, de modo que las modificaciones

formales surgen del contenido argumental. Las historias de *Freedom* se expanden durante décadas y en diversos espacios, siguen a varios personajes y lidian con los temas clave de nuestra era (consumismo, superpoblación, globalización, etc.), si bien la preocupación nuclear es cómo la familia, en tanto que institución social, avanza hacia su colapso, su desintegración o su necesaria reformulación. Esta preocupación es la que comparten las series dramáticas de la televisión americana, no solo en la proliferación de dinastías históricas (de *Los Tudor* a *Los Kennedy*, sino en series de todo género y ralea, desde la inane *Blue Bloods* a la apocalíptica *The Walking Dead*. La “libertad” que con ironía proclama Franzen es la clase de libertad que todavía es capaz de generar la ficción televisiva americana: personajes y relatos que toman vida propia y se liberan del cuadro.

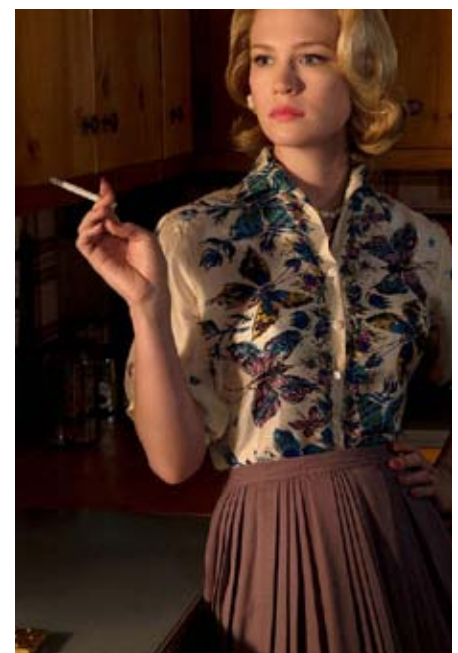
REVIRIEGO, Carlos. “Amplitud de miras. Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 47, julio-agosto 2011.

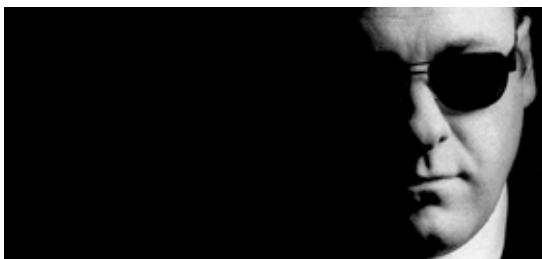
## MAD MEN

[...] Dentro del vientre de *Mad Men* se dan cita multitud de referencias: el pulso milimétrico y la turbiedad moral de Hitchcock conviven con la campana de cristal aislante de las comunidades humanas de Sirk; en los cuadros de ansiedad de Edward Hopper y Mark Rothko resuenan las canciones de Acker Bilk y los Rolling; y Don y Betty Draper pueden recrear su particular *Viaggio in Italia* mediante el cual revelar las costuras de su matrimonio, dibujarse como unos anónimos que solo pueden sentirse cercanos cuanto más distantes se representan. En esto último se halla una de las claves para entender el éxito de la estética a caballo entre los '50 o los '60, esa etapa indeterminada que cineastas como David Lynch o Wim Wenders han secundado en sus obras. En esa estética incierta, lejana, existe un deseo de ser anónimo –como Betty y Don en Roma o como el propio Draper en su decisión de borrar el pasado–, de abrazar un espacio artificial construido a partir de nuestra imaginación. Lo que atrae tanto de esa época es su facilidad para hacer de los objetos, de las posesiones una compensación del vacío, de las faltas de la vida interior. Todo brilla especialmente, sí, como si ante nuestros ojos apareciese como nuevo, pero es en realidad un espejismo, una idea que proyecta el miedo a descubrirnos vacíos y la consiguiente sobreproducción de estímulos externos que disfracen ese temor. De ahí que, hasta cierto punto, *Mad Men* tenga algo de manierista en su representación de esa década. Tanto que no sería descabellado pensar en Minnelli y su antirrealista paleta de color como el realizador más indicado para poner en escena las intrigas de la serie.

Para un espectador contemporáneo, *Mad Men* se presenta como un minucioso recorrido por un paisaje humano que, lejos de su desaparición, ha adquirido una imagen más definida en la actualidad. No en vano, sería interesante observar a un émulo de Draper con las redes sociales a su disposición, con la posibilidad de construir mundos (de deseos, de necesidades, hedonistas allí donde la moral obstruye según qué placeres) tan plausibles como nuestra realidad. Esto nos lleva a pensar que, más allá de las luchas de sexos, de clases o de razas, el verdadero tema de fondo de la serie de Matthew Weiner sigue siendo el poder y la responsabilidad, sobre uno mismo y sobre la comunidad. La mirada afilada de Don Draper expresa un cúmulo de emociones plenamente vigentes: cómo medrar en nuestros trabajos, por qué seguimos encontrando dificultades a la hora de verbalizar nuestros pensamientos, de qué manera se mide el grado de aceptación social en un grupo. En definitiva, en qué consiste el triunfo, cuáles son sus bases y qué debemos pagar para acceder a él. A diferencia del pasado, ahora los lugares se multiplican, las comunicaciones nos mantienen conectados unos con otros y se extiende el sentimiento de que, de una u otra forma, pertenecemos a una comunidad. Sin embargo, tal vez sea también una de esas cosas que echamos en falta y que nuestra cultura contemporánea se obstina en construir de cualquier manera. Por eso, nos reconocemos en la mirada de Don y en las inquietudes vitales de Peggy, en el arribismo de Pete y en la imposibilidad de Betty de escapar de su casa de muñecas. Son los ecos de un pasado que todavía interviene en nuestro presente.

Extraído de BROX, Óscar. “El mundo según Don Draper”, *Miradas de cine*, nº 122, mayo 2012.





## CENTRO DE DOCUMENTACIÓN BIBLIOTECA Y VIDEOTECA

### C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en nuestro catálogo en línea.

#### EN LA BIBLIOTECA

ivac\_documentacion@gva.es  
<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BENAVENTE, Fran. "Apocalipsis forever: tiempo de series y series de tiempo". *Cahiers du cinéma-España*, nº 29, diciembre 2009.
- BLANCO, Antonio. *Televisión de culto*. Barcelona: Glénat, 1999.
- CASAS, Quim. "Series de televisión de la última década: un lenguaje renovado", *Dirigido por*, nº 399, abril 2009.
- CASCAJOSA, Concepción. *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano. Un completo repaso a las series dramáticas norteamericanas*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005.
- CASCAJOSA, Concepción. *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Alertes, 2007.
- GARCÍA, Toni. "El mejor cine está en la tele", *Cinemanía*, nº 129, marzo 2006.
- IGLESIAS, Eulàlia. "La televisión se ríe antes (e incluso mejor): Los variados caminos de la «Sitcom»", *Cahiers du cinéma-España*, nº 29, diciembre 2009.
- REVIRIEGO, Carlos. "Pequeña gran pantalla", *Cahiers du cinéma-España*, nº 29, diciembre 2009.
- TESSÉ, Jean-Philippe. "El mundo gira. Las series de David Simon: *The Wire*, *The Corner*, *Treme*", *Cahiers du cinéma-España*, nº 47, julio-agosto 2011.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALGUNAS SERIES

##### *Expediente X*

- ARIAS, Eusebio R. *Guía secreta de los Expedientes X*. Madrid: Nuer, 1996.
- MARTÍN, Sara. *Expediente X. En honor a la verdad*. Madrid: Alberto Santos Editor, 2006.

##### *Los Soprano*

- CARROLL, Noël. *Los Soprano forever: antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae, 2009.
- REVERT, Jordi. "Los Soprano en cinco tiempos, o como aprendí a dejar de preocuparme y empecé a amar al gángster", *L'Atalante*, nº 11, enero-junio 2011.
- THIRION, Antoine. "Los Soprano", *Cahiers du cinéma-España*, nº 1, mayo 2007.

##### *El ala oeste de la Casa Blanca*

- BENAVENTE, Fran. "El ala oeste de la Casa Blanca", *Cahiers du cinéma-España*, nº 1, mayo 2007.
- ALCORIZA, Javier; ROMERO, Rebeca. "El ala oeste de la Casa Blanca y la psicología de la democracia", *L'Atalante*, nº 11, enero-junio 2011.

##### *Perdidos*

- BORT GUAL, Iván. "Narrativa a la deriva: de *Perdidos* a la eternidad", *L'Atalante*, nº 11, enero-junio 2011.
- VV. AA. Especial *Perdidos*, *Miradas de cine*, nº 95, febrero 2010  
[[miradas.net/2010/02/bloctv/especial-perdidos.html](http://miradas.net/2010/02/bloctv/especial-perdidos.html)]
- VV. AA. Especial *Perdidos*: final, *Miradas de cine*, nº 99, junio 2010  
[[miradas.net/2010/06/bloctv/especial-perdidos-final.html](http://miradas.net/2010/06/bloctv/especial-perdidos-final.html)]

##### *Mad Men*

- CASCAJOSA, Concepción. *Guía Mad Men: Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capital Swing, 2010.
- RUBIO, Agustín. "Carbon-copy de los años cuerdos. A propósito de *Mad Men*", *L'Atalante*, nº 11, enero-junio 2011.
- YÁNEZ, Jara. "Una metáfora hiperestilizada", *Cahiers du cinéma-España*, nº 47, julio-agosto 2011.

##### *The Walking Dead*

- RUIZ, Juanma. "Amanecer de los vivos: *The Walking Dead*", *Caimán CdC*, nº 4, abril 2012.
- SALA, Ángel. "The Walking Dead: la vida en tiempos de muerte", *Dirigido por*, nº 409, marzo 2011.
- VV. AA. Especial *The Walking Dead*, *Miradas de cine*, nº 104, noviembre 2010.  
[[miradas.net/2010/11/actualidad/especial-the-walking-dead.html](http://miradas.net/2010/11/actualidad/especial-the-walking-dead.html)]

##### *The Wire*

- BONILLO, Bertrand. "The Wire: Érase una vez en América", *Cahiers du cinéma-España*, nº 29, diciembre 2009.
- VV. AA. Especial *The Wire*, *Miradas de cine*, nº 106, enero 2011.  
[[miradas.net/2011/01/bloctv/especial-the-wire.html](http://miradas.net/2011/01/bloctv/especial-the-wire.html)]

##### *Juego de tronos*

- MARINERO, Ismael. "Juego de tronos", *Miradas de cine*, nº 120, marzo 2012.  
[[miradas.net/2012/03/bloctv/juego-de-tronos.html](http://miradas.net/2012/03/bloctv/juego-de-tronos.html)]
- REVIRIEGO, Carlos. "Sálvese quien pueda: *Juego de tronos* en la teleficción norteamericana", *Caimán CdC*, nº 2, febrero 2012.

##### *Mildred Pierce*

- PENA, Jaime. "Avaricia", *Cahiers du cinéma-España*, nº 47, julio-agosto 2011.
- SOUTO PACHECO, J. A. "Mildred Pierce", *Miradas de cine*, nº 115, octubre 2011  
[[miradas.net/2011/10/bloctv/mildred-pierce.html](http://miradas.net/2011/10/bloctv/mildred-pierce.html)]

ORGANIZA



[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC